

## インド細密画に表現される情趣 ウダイプル博物館 所蔵『ギータ・ゴーヴィンダ』の細密画を中心に

|      |   |
|------|---|
| 著者   | 三澤 博枝   |
| 著者別名 | MISAWA Hiroe  |
| 雑誌名  | 東洋大学大学院紀要   |
| 号    | 54  |
| ページ  | 149-165   |
| 発行年  | 2017  |
| URL  | <a href="http://id.nii.ac.jp/1060/00009704/">http://id.nii.ac.jp/1060/00009704/</a> |

# インド細密画に表現される情趣 ——ウダイプル博物館所蔵 『ギータ・ゴーヴィンダ』の細密画を中心に——

文学研究科インド哲学仏教学専攻博士後期課程3年

三澤 博枝

## 日本語要旨

ヒンドゥー教の造形美術は、演劇や文芸の理論書に説かれる美的概念「ラサ理論」が背景にあるとされる。特にラサの概念を重要視していたのは絵画であり、中世以降に盛んに制作されるようになった細密画は、宗教的叙情表現が色彩豊かに描かれ、鑑賞者は画家の意匠によってラサを追体験することができると想像される。しかしながら、このように重要なラサ理論であるとされながらも、実際には絵画の中でラサがどの様に表現されているのかという研究はほとんどなされていない。

本稿では、ウダイプル博物館所蔵の*Gītagovinda*の細密画を取り上げ、その作品に該当するサンスクリット語の本文と二つの註釈書を基に、実際の作例と比較して細密画の中にラサがどのように表現されているのか解明を試みる。

## キーワード

インド、ヒンドゥー教美術、細密画、*Gītagovinda*、ラサ理論

## 目次

1. はじめに
2. ウダイプル博物館所蔵『ギータ・ゴーヴィンダ』の細密画の特徴
  - 2.1 メーワール派細密画
  - 2.2 ウダイプル博物館所蔵『ギータ・ゴーヴィンダ』
3. 詩と細密画に描かれる情趣
  - 3.1 造形美術とラサ理論
  - 3.2 *Gītagovinda* 1.48に見られる情趣



### 3.3 Folio 48に表れる情趣

#### 3.3.1 絵画全体の説明

#### 3.3.2 絵画に表現される恋のラサ

### 4. おわりに

## 1 はじめに

ヒンドゥー教の造形美術は、神々の姿や神話の一場面を単に絵画やレリーフで表現するだけでなく、演劇や文芸の理論書に説かれる美的概念「ラサ（情趣）理論」が背景にある。造形美術は、彫刻、絵画、浮彫の3種類とされるが、特に重要視されたのは絵画であった<sup>1</sup>。そのため中世以降に盛んに制作されるようになった細密画は、宗教的叙情表現が色彩豊かに描かれ、鑑賞者は画家の意匠によってラサを追体験することができると想像される。しかしながら、このようにラサ理論が重要であると認められながらも、実際には絵画の中でラサがどの様に表現されているのかという研究はほとんどなされていない<sup>2</sup>。

細密画の流派の一つメーワール派は、ラージプート画を描く流派の中でも初期に誕生した重要な流派とされる。彼らの作品の中で、ウダイプル博物館所蔵の『ギータ・ゴーヴィンダ』（*Gītāgovinda*以下GG）<sup>3</sup>の細密画は、絵画化されたラサ理論を研究する上で重要な資料になり得ると考えられる。この作品は、一偈につき一枚の絵が描かれ、詩の内容を精緻かつ忠実に表現した作品である。K. Vatsyayan氏は、この作品を一枚一枚取り上げ、B. S. Miller氏によるGGのサンスクリット語の英訳と作例とを対比させているが、その研究は概説に留まっている<sup>4</sup>。しかし、絵画化されたラサを知るためには、絵画のみを分析するのではなく、その基となる文学で表現されるラサも分析する必要がある。

本稿では、恋人との別離の場面を描いたFolio 48を取り上げ、GG1.48<sup>5</sup>の本文と二つの註釈書を基に実際の作例と比較して細密画の中にラサがどのように表現されているのか考察する<sup>6</sup>。

## 2 ウダイプル博物館所蔵『ギータ・ゴーヴィンダ』の細密画の特徴<sup>7</sup>

### 2.1 メーワール派細密画

インドの細密画は、ムガル画とラージプート画に大別される。前者がイラン系で現実的で写実主義的な絵画表現であるのに対し、後者は北西インドのヒンドゥー的な武人階級や民衆の間で発達した宗教的要素が強いのが特徴である。このラージプート画は、ラージャスターンからマールワール地方を中心に栄えたラージャスターニー派とパンジャブから西部ヒマラヤ地方に栄えたパハーリー派に分けられる。さらにその2つの流派は地域的に細かく分かれ、それぞれの流派には各地域の名前が付けられている。

本稿で扱う作例はメーワール派に属する。メーワール派はラージプート画の流派において

初期に現れたものであり、ラージャスターニー派の中でも重要な流派の一つとされる。メーワール派において最も古い作品は、1605年の楽曲絵<sup>8</sup>のシリーズで、このシリーズはメーワール地方のChāvamṇḍという地域で発見された。この発見によって、「先行する西インド系、スルターン系、ムガル系の細密画流派を統合した結果であるメーワール派の最初のランドマークが確立された」と言われている<sup>9</sup>。

メーワール派の独特な様式を発展させたのは、Mahārāṇā Jagat Singh I (1628-52) に支持されていた画家Sāhibdīnである<sup>10</sup>。彼の作風は、当時ムガル朝絵画で描かれていた遠近法を用いた複雑な宮殿の様子とは程遠く、平面的な構図で大胆な色が用いられ物語が好んで描かれていた。この作風は、18世紀頃まで制作されていたメーワール派の特徴でもある。その特徴は、図式的な家や部屋、写実的ではない草花や木々、横向きで描かれる人物が挙げられ、色彩は赤・青・黒といった大胆で鮮やかな色が平塗される。また、この流派が誕生しそれが栄えた頃のラージャスターン地方ではムガル王朝が支配していた。そのため、建物や自然描写などに若干の影響が見られるが、全体的にはムガル画の写実主義的な絵画表現とは異なり、神話や物語を絵画に表現している。

## 2.2 ウダイプル博物館所蔵『ギータ・ゴーヴィンダ』



【Folio 48】(2016年9月11日 Ahar Museumにて筆者撮影)

GGの写本には、小本と大本の二系列があり、小本の方がより原典に近く、大本は後に十数詩節を増補したものであるとされる<sup>11</sup>。現在出版されている本の大部分は大本に基づいており、小本と大本の主な相違点は、小本の方には各篇の最後に置かれたヴィシュヌ・クリシュナを称え、その庇護を祈る詩節がないことにある<sup>12</sup>。したがって、この作品は各篇の最後にクリシュナを称える場面も収録されていることから、大本を基に作成したと言えるだろう。

この作品は、17世紀後半から18世紀前半にメーワール地方で作成され<sup>13</sup>、224枚が現存しておりこれらは3つのセットに分けられている<sup>14</sup>。一番外枠は赤く塗られ、その上に2本の黒い線が引かれる。その内側は橙色に近い黄色が塗られており、上部には主にラージャスターニー語で場面の説明がされている<sup>15</sup>。色彩は鮮やかで、緑あふれる樹々や花々が豊かに描かれ、場面の下にはヤムナー川が常に描かれている。一枚の絵の中には、決定的瞬間が切り取られているのではなく複数の場面が含まれており、時には同じ人物が重複して描かれている<sup>16</sup>。GGを題材にした他の流派の作品では、クリシュナやラーダーのみに焦点を当てて描いているものが多いが、この作品は詩の内容が忠実に描きこまれており、物語を絵画として表現した作品である。

### 3 詩と細密画に描かれる情趣

#### 3.1 造形美術とラサ理論

ラサは、味・液・エッセンスなどを意味するが、芸術作品に関して使われる際は、作品の鑑賞者が享受する美的体験を示す。*Nāṭyaśāstra*では、ラサの起こる条件として感情を喚起する条件 (*vibhāva*)<sup>17</sup>と感情表現 (*anubhāva*)<sup>18</sup>と従属的感情 (*vyabhicāribhāva*)<sup>19</sup>とが挙げられている<sup>20</sup>。そして、3つの条件と恒常的感情 (*sthāyibhāva*) が結合した時に、恋 (*śṛṅgāra*)<sup>21</sup>・滑稽 (*hāsyā*)・悲哀 (*karuṇā*)・忿怒 (*raudra*)・勇猛 (*vīra*)・恐怖 (*bhayānaka*)・嫌悪 (*bībhatsa*)・驚異 (*adbhuta*) の8つのラサ<sup>22</sup>のいずれかが鑑賞者に起こると言われる。

一方、造形美術を扱った芸術論書では *Viṣṇudharmottara-purāṇa* と *Samarāṅgaṇa-sūtradhāra* においてラサ理論が説かれる。前者では9つのラサが説かれ、それぞれのラサがどのように絵画の中に描かれるべきかが簡単に述べられている<sup>23</sup>。後者では、人物の身体的、精神的な表情に重点を当ててラサが説明される<sup>24</sup>。

造形美術の題材となるのは、ほとんどが神話や説話などの文学作品である。S. Andhare氏は文学作品と造形美術の関係について「詩に関係する美的な理論が、インドの絵画と彫刻に同等に当てはまる」<sup>25</sup>ということを指摘し、「芸術家に具象化を促したのは、このムードと情緒であり、文学作品の写本をしばしば土台としているそれらの絵画の構成に影響を与えている」<sup>26</sup>とした。つまり、詩で体験されるラサが絵画にも何らかの形で表現されていると考えられる。

#### 3.2 *Gītagovinda* 1.48に見られる情趣

以下で考察するGG 1.48は第4の歌（第1篇39～49）の一部である。第3の歌から第4の歌は、春にクリシュナがゴープーたちと戯れている様子をサキーがラーダーに語り掛ける場面である。

nityotsaṅgavasadbhujāṅgakavalakleśād<sup>27</sup> iveśācalaṃ prāleyaplavanecchayānusrati



śrīkhaṇḍaśailānilaḥ |

kiṃ ca snigdharaśālamaulimukulāny ālokya harṣodayād unmīlanti kuhūḥ kuhūr iti kalottālāḥ  
pikānām girāḥ |1. 48|

〔マラヤ山の〕うろに常に住んでいる蛇が噛みつく苦痛から<sup>28</sup>、雪に飛び込みたいと願うかのごとく、白檀のある山から吹く風<sup>29</sup>は、シヴァ神の山<sup>30</sup>に向かって吹く。

さらにまた、マンゴーの木の頂の愛らしい蕾を見つけて、歓喜の高まりから来るクフークフーと甘美で情熱的なカッコウ<sup>31</sup>の鳴き声が聞こえてくる。

Miller氏はこの偈について「他と比べて独立した詩節であり、主に詩の美的な雰囲気做强める働きをしている。このような偈文は、アルバム（テキスト）から細密画のように想起され楽しめるだろう」と述べる<sup>32</sup>。つまり、この偈文は細密画の題材として好まれていたと考えられる。以下にKumbhā<sup>33</sup>による註釈書を示す。

nityam utsaṅge<sup>34</sup> vasanto ye bhujaṅgā eva bhujaṅgakās teṣām yadvalanaṃ tasmāt tatra vā yaḥ  
kleśaḥ tasmād iva | atha bhujaṅgakād yadvalanaṃ tena yo jāyamānaḥ kleśaḥ tasmād iva ||  
athavā kavalanaṃ kavalo daśanaṃ tasmāt | sarpadaṣṭo hi tattāpopaśāntaye śītaleccchur bhavati |  
kiṃ ceti vibhāvāntaram āha | pikānām kokilānām kuhūḥ iti gira unmīlanti prādurbhavanti | kiṃ  
bhūtāḥ | kalottālāḥ kalās ca tā uttālā udīrṇāḥ | kutaḥ | harṣodayāt | kiṃ kṛtvā | snigdhāni yāni  
rasālamauliṣu mukulāni cūṭaśirassu kuḍmalās tām ālokya |……atra vipralambhākhyāṣṅgārasūcako  
ratyākhyāḥ sthāyībhāvaḥ |……

〈多くの蛇〉(bhujaṅgaka) とは〈常に〉〈うろの中に〉〈住んでいる〉、まさにかの多くの蛇のことである。それゆえそれらの〈うねうねした動き〉(valana) があるので、あるいはそれゆえ、そこに（へびたちそのもの）おいて、あたかも〈苦痛〉<sup>35</sup>がある〔という意味である〕。さて、蛇であるから、それによって〈うねうねした動き〉があるということであり、それゆえあたかも〈苦痛〉が生まれるという〔意味である〕。あるいは、〈口いっぱいを含むこと〉(kavala) 〔すなわち〕頬張ること、それゆえ噛むこと。なぜなら、蛇にかまれた人は、その痛みを和らげるために寒さを望むため。〈さらにまた〉とは、他の感情を喚起する条件(vibhāva) を説く。〈カッコウたちの〉〔すなわち〕コーキラ鳥たちの〈クフー〉という〈鳴き声〉が〈現れる〉〔すなわち〕聞こえる。どのような〔鳴き声〕か。〈甘く大きく〉〔すなわち〕甘美な音で、そしてそれが力強く発せられることである。なぜ〔鳴くの〕か。〈歓喜の高まりから〉。何をして〔歓喜が高まったの〕か。〈マンゴーの木々の頂〉にある〈蕾たち〉は〔すなわち〕マンゴーの木々の頂において蕾たちは〈愛らしく〉、それらを〈見て〉。[……以下文法説明のため省略] この詩節における恒常的感情は、別離の恋情と呼ばれるシュリンガーラ（恋）〔のラサ〕を示唆する、喜びの恋情がある<sup>36</sup>。[……以下文法説明のため省略]

ここでは、マラヤ山に住む蛇に対する恐怖心、あるいは蛇に噛まれる痛みをヒマーラヤ山

に積もる雪の冷たさで和らげたいということが説明されている。次に、カッコウたちがマンゴーの花の愛らしい蕾を見つけたことで喜び、強くさえずる様子が説明される。これらは感情を喚起する条件として示されており、この詩節には「別離の恋情と呼ばれるシュリンガーラ（恋）〔のラサ〕を示唆する、喜びの恋情がある」と言われる。つまり、前半で言われる蛇による苦痛が別離の恋情による恋のラサを表し、後半の歓喜の高まりによるカッコウの鳴き声が、喜びの恋情による恋のラサを表わしていると考えられる。一方Śaṅkara Miśra<sup>37</sup>の註釈では次のように説明される。

idānīm rādhām śīghram gamayitum malayānilādiduḥsahatām āha --- adryutsaṅgeti | śrīkhaṇḍasailānilo malayaparvatasambandhī vāyur īśācalaṃ rudrasyācalaṃ himālayam anusarati | kasmād iva | adrer malayasya utsaṅge kroḍe vasanto ye bhujaṅgāḥ sarpās teṣām kavalenāśleṣeṇa janitor yaḥ kleśaḥ saṃtāpas tasmād iva | tarhi himādrim kim iti vrajatītyata āha --- prāleyeti | prāleyas tuṣāras tasya plavanam avagāhanam tasyecchayā | atra sarpaiḥ kavalitodgīrṇasya pavanasya tadviṣasamparkād adhikam virahiṇām saṃtāpakatvam dhvanitam | na kevalam idam eva duḥsaham vasante 'param apīty āha | kim ceti | pikānām kokilānām | kuhūḥ kuhūr ity evamrūpāḥ śabdā unmīlanti prakatībhavanti | kīdrśyaḥ | kalottālāḥ kalā avyaktagiro madhurāḥ, uttālā udbhaṭāḥ | kasmāt | snigdhā ye rasālā āmravṛkṣās teṣām ye maulayo 'grabhāgās tatra yāni mukulāni tāny ālokya vīkṣya yo harṣodaya ānandāvirbhāvas tasmāt | atra kvacit 'adyotsarga' iti pāṭhaḥ | tatrādyā vasante ity arthaḥ |……

ここで、ラーダーを素早く向かわせるためには、マラヤ山の風などが耐え切れなかったということを説いて---山のうろ云々と。〈白檀のある山から吹く風〉は、〔すなわち〕マラヤ山に関する風は、神の山に〔すなわち〕ルドラの山に〔すなわち〕ヒマラーヤ山の方へ吹く。何の故のように。山の〔すなわち〕マラヤ山の〈うろ〉に〔すなわち〕うろに、そこに〈住んでいる〉〈蛇たち〉は〔すなわち〕蛇たちは、それらが〈口いっぱいを含むこと〉によって〔あるいは〕絡みつくことによって〈生まれた〉〈苦痛〉〔すなわち〕痛みのごとく。それでは、なぜ寒い山に行くのかと言うと、雪云々と。〈雪〉〔すなわち〕雪は、それに〈飛び込むこと〉〔すなわち〕浸入すること〔という〕その願望によって。ここにおいて、蛇が口いっぱいを含んで吐き出した息のその毒に触れることから、離れ離れの者たちに苦痛が起きるというものが暗示されている誇張表現になっている。まさにこのことに耐えられないだけでなく、春におけるもう一つの物もと言って〔次のように説く〕。〈さらにまた〉と。〈カッコウたち〉の〔すなわち〕コーキラ鳥たちの。クフー、クフーと鳴いているように〔すなわち〕鳴き声が〈聞こえる〉〔すなわち〕現れる。どのように。kalottālā（甘く大きく）のkalaとは、姿の见えない鳴き声で甘美であり、uttālā（力強い）とは情熱的である。なぜなのか。〈愛らしい〉〈マンゴーの木々〉〔すなわち〕マンゴーの樹木たちにある、それらの〈頂〉〔すなわち〕先端部分、そこにある

これらの〈蕾〉を〈見て〉〔すなわち〕凝視して、歓喜が高まる〔すなわち〕喜びが表れるがゆえに〔ということ〕。ここにおいて、あるところではadyotsarga<sup>38</sup>という読みもある。その場合は、adyaとは春においてという意味である。[……以下にAmarakośa等の引用が続くがここでは省略する。]

Śaṅkara Miśraの註釈では、まず、ラーダーをクリシュナのもとへすぐに向かわせるためにサキーが語っているとしている。そして、マラヤ山に住む蛇に対する苦痛から、ヒマラーヤ山の雪に飛び込みたいということが示されている。しかし、Kumbhāとは異なり、マラヤ山の風を蛇の吐き出す毒の混ざった息とし、別離している者たちがその毒に触れることから苦痛が生じると説明される。さらに、カッコウが鳴く理由を、春に愛らしいマンゴーの蕾を見ることで歓喜が起こるためとしている。つまり、Śaṅkara Miśraは、恋人たちの別離に耐えられない様子と、春の季節に恋情が高まる様子をサキーがラーダーに語ることで、クリシュナへの恋情を鼓舞しようとしていると解釈している。

また、snigdha（愛らしい）についてKumbhāとŚaṅkara Miśraで解釈が異なる。Kumbhāでは、mukula（蕾）を修飾する語句として解釈されている。Śaṅkara Miśraではrasāla（マンゴーの木）を修飾する語句とされる。そもそもマンゴーは春に花が咲き、その匂いは甘美で恋情をより一層掻き立てるものである。そのため、マンゴーの木を修飾するよりもこれから咲く花の蕾を修飾する方が、カッコウたちの歓喜の高まりを強調できると言えるだろう。

このように、春の季節には、別離している者たちにとっては苦痛がある一方で、恋情が高まるような甘美な様子もあると詠われている。

### 3.3 Folio 48<sup>39</sup>に表れる情趣





### 3.3.1 絵画全体の説明

まず、絵画全体を見ていく。この一連の作品は、17世紀のメーワール派で描かれてきた、上下に二等分する線を引いて場面を分ける手法が用いられているのではなく、4つか5つの場面が一枚に収められている<sup>40</sup>。ここでは上の図で示したように大きく分けて4つの場面から構成されるだろう<sup>41</sup>。①では、マラヤ山が描かれている。そこには白檀の木に絡みつく複数の蛇も描きこまれている。②では、向かって右側にサキーが、左側にラーダーが描かれる。サキーは身振り手振りをしながら、クリシュナが他のゴープーたちと戯れている様子をラーダーに伝えており、ラーダーはその話をじっと聞いている。③では左手に花を持つクリシュナとクリシュナに花をかけようとしている二人のゴープー、身振りをういてクリシュナに話しかける一人のゴープー、そして春の季節に浮かれ赤い色粉を撒いている一人のゴープーが描かれる。④ではうつむいて座る一人の男性が描かれている。男性の横には白い山のようなものが描かれており、おそらくこれはヒマラヤ山を表わしているのだろう。

画面全体としては、木々が向かって左から右に強くなびいて描かれており、マラヤ山の風が表現されている。中央の木の上には、ラーダーに恋情を起こさせようとカーマ神が矢を射ろうとする様子が見られる。そして、カーマ神の下にはカッコウと思われる鳥が小さく二羽描かれており、その木から左に三つ離れた木にも一羽のカッコウが描かれている。この鳥たちが、クリシュナの左隣に描かれる赤い色の蕾のついた木を見ていることから、この木がマンゴーの木であると考えられる。色彩的には、人物の服装以外は落ち着いた色が用いられている。

### 3.3.2 絵画に表現される恋のラサ

この偈文には、喜びの恋情による恋のラサと別離の恋情による恋のラサが表わされているということは既に述べた。*Nāṭyaśāstra*によると、喜びの恋情による恋のラサは、季節、花輪、香、装飾品、好ましい人、〔感官の〕対象、立派な邸宅、〔種々の〕享受、庭園に行くこと、〔そこで〕経験すること、遊戯といった感情を喚起する条件によってもたらされ、流し目や、眉をひそめること、優雅さ、甘美な動作と会話などによって上演されるべきと規定されている<sup>42</sup>。Goswamy氏はこれらの決まりについて、「この一覧は一例であって、網羅的ではない」とし、さらに「このカテゴリー（恋のラサ）に分類するものとして決められた作品（造形美術）においては、演劇作品の場面から改作され、彫刻家や画家によって著しく発展させられた興奮剤（ラサを喚起するための条件）の幅を見ることができる」と述べる。そして、「踊り、演劇、文学の動きを持たない芸術家は、異なる表現形式を創り出している」とし、芸術家がラサを喚起させるために「彼（芸術家）は、体のパーツに幾分強調を変え、形式化されてはいるが含意のある方法で四肢を配置し、鋭くエッチングされたジェスチャーを使い、目や眉の〔動きの〕ために異なる手法を編み出すなどしている」<sup>43</sup>と指摘している。つまり、演

劇におけるラサを喚起するための条件には、時間の流れが前提にあり、造形美術においてその問題を解決するためには、彫刻や絵画などの作品の登場人物に工夫を凝らす必要があるということを示している。

一方、別離の恋情による恋のラサは、*Nāṭyaśāstra*によると、期待、物思いより生ずる〔再会の〕希望のある状態（*sāpekṣa-bhāva*）である<sup>44</sup>と言われる。このことは、しばしば悲哀のラサと比較される。悲哀のラサは、呪いや苦悩に陥った愛しい人が、富貴を失うこと・死ぬこと・捕えられることから生ずる、〔再会の〕希望の無い状態（*nirapekṣa-bhāva*）と規定される<sup>45</sup>。Goswamy氏はこれら二つのラサの違いについて説明し、悲哀のラサについて「多くの文学作品において人気のあるテーマではない」と指摘しつつも「彫刻家と画家は哀れみのより軽い側面にしばしば集中しており、それら（作品）を悲哀のラサに属するものとして扱っているようだ」と述べ、実際の作品について「ここで挙げる多くの作品は、厳格な理論家たちによって別離の恋情による恋のラサに属するとされるようだ。しかし、たとえ共通の意見であったとしても、恋愛における苦痛に満ちた別れ<sup>46</sup>除いて、一時的に生じる哀れみが悲哀のラサの中心部分を形成するようになった」と述べる<sup>47</sup>。つまり、Goswamy氏は厳密には別離による恋のラサを描いた作品であったとしても、その作品は実際には悲哀のラサを体験させる作品として分類できるとしている。

以上を考慮しつつ、Folio 48を見てみると、場面④でうつむいて座る男性の表情から、彼は別離に苦しむ者であると考えられ、蛇の住むマラヤ山から吹く風は、別離している者の苦痛を強調しているかのようである。このことは、詩的には別離による恋のラサであっても、絵画的には悲哀のラサを想起させる表現であると言えよう。また、マンゴーの花の蕾を見つけたカッコウや、ラーダーに恋情を引き起こそうとするカーマ神も描かれている。これらは、喜びの恋情による恋のラサを喚起させる要素であるとも思えるが、非常に小さく描かれており喜びの恋情が表現されているとは言い難い。したがって、詩が表現しているように、別離の恋情と喜びの恋情による恋のラサが同時に描かれてはいるものの、悲哀のラサが喚起される作品であると考えられる。

#### 4 おわりに

以上のように、GG 1.48とFolio 48で表現されるラサについて考察を行った。註釈書によると、春の季節には、別離している者たちにとっては苦痛がある一方で、恋情が高まるような甘美な様子もあると示されている。さらにこのことは、*Kumbhā*によると別離の恋情による恋のラサと喜びの恋情による恋のラサを表現したものであるとされる。

絵画には、別離による苦痛な様子の男性が描かれ、その苦痛を強調するかのようには蛇が住むマラヤ山から吹く風が描かれている。これらは、詩的には別離による恋のラサであるが、絵画的には悲哀のラサを表現していると考えられる。また、マンゴーの花の蕾を見つけた三



羽のカッコウと、ラーダーに恋情を起こそうとするカーマ神も描かれているが、それらは他と比べて非常に小さく描かれる。カッコウにいたっては、目や羽なども描かれておらず影のようにさり気なく描かれるのみであり、喜びの恋情を喚起させるものではないだろう。このことから、この作品は悲哀のラサが絵画に表現されているのではないかと言える。

本稿ではGGの註釈書で言われるラサから、絵画におけるラサの表現を考察した。今後は芸術論書で説かれるラサ理論も取り入れて、造形美術におけるラサの表現について考察していく。

## 註

<sup>1</sup> [清水 1992: 89]

<sup>2</sup> ヒンドゥー教の造形美術とラサ理論の関係に関する研究は、B. N. Goswamy氏によってなされている。氏は、*Nāṭyaśāstra*や*Sāhityadarpaṇa*をもとに、絵画や彫刻といった様々な作品を年代問わず分類している。しかし、分類の仕方や個々の作品の説明に曖昧さがあり [Nardi 2006: 143-144]、造形美術とラサ理論の関係性を明らかにしていない。

<sup>3</sup> GGには複数の註釈書が存在し、Kumbhāによる*Rasikapriyā*は最も早く出版された関係もあって広く知られている [清水 2001: 185]。Nirṇayasāgar版にはKumbhāによる註釈書の他に、Śaṅkara Miśraによる註釈*Rasamañjarī*も収録されている。これら二つの註釈書には、修辞や韻律の説明だけでなくラサについて説かれた個所もある。したがって、詩で表現されるラサが絵画化された場合、どのように描かれるのかということを理解する手掛かりとなるだろう。

<sup>4</sup> この作品は物語を絵画として表現する際の典型的な手法が使われ、画家によって情調が表現されていると言われる [Vatsyayan 1987: 2]。

<sup>5</sup> 偈番号の表記は [小倉 2000: 8] の表記に従った。

<sup>6</sup> 2016年9月1日から14日まで、デリー国立博物館及びラージャスターン州立博物館所蔵の細密画資料収集を行った。この調査は平成28年度井上円了記念研究助成、及び平成28年度アジア諸国海外研究・調査助成（公益財団法人中村元東方研究所）を受けている。本稿はその研究成果の一部とする。

<sup>7</sup> 現在224枚のうち12枚がラージャスターン州ジャイプル市のAlbert Hall Museum、44枚がウダイプル市のAhar Museumに所蔵されていることが実地調査の結果分かった。本稿では、Ahar Museum所蔵の写本を使用する。

<sup>8</sup> 楽曲絵は、楽曲を絵画化したもので、音楽の旋律を分類しそれが図像化された。

<sup>9</sup> [Andhare 1987: 18]

<sup>10</sup> [Topsfield 1981 : 231]

<sup>11</sup> [小倉 2000: 127-128]

<sup>12</sup> [小倉 2000: 128]

<sup>13</sup> この時代のメーワール地方は、ヴィシュヌ派の信者であったMaharana Sangram Singh II (1710-1734年) によって統治され、彼の時代に171枚が作成された [Bhatnagar 2000: 59]。Vatsyayan氏によると、セット1は、すべて同じ画家によって描かれたとされる [Vatsyayan 1987: 136]。Andhare氏は作品の奥書について、1714年Sangram SinghがBhaṭṭa Rupajīに描かせたと述べている [Andhare 1987: 87]。また、Vatsyayan氏は、セット2の奥書に1714年と記載があると述べている [Vatsyayan 1987: 136]。したがって、セット2はBhaṭṭa Rupajīによって描かれたと考えられるだろう。

<sup>14</sup> セット1はGG 1.1 (Folio No. 1) からGG 4.16 (FolioNo. 100) までで構成されており、FolioNo.61は欠損している。また、第4篇第9の歌は11偈から23偈の全13偈から構成されるが、残りの写本の所蔵については現在明らかになっていない [Vatsyayan 1987: 2]。セット2はGG 10.1 (FolioNo.201) からGG 12.26 (FolioNo.272) までで構成されセット1の続きと言われる。FolioNo.101からNo.200の所在は不明である [Vatsyayan 1987: 136-137]。セット3は35枚が現存しており、GGの第1篇から順に作られているため独立した作品である。他のセットと同様の形式で描かれているが、絵画としては劣っているとされる [Vatsyayan 1987: 230]。

<sup>15</sup> テキストは基本的にラージャスターニー語であるが、グジャラーティー語の語尾になっている箇所もある [Vatsyayan 1987: 2]。

<sup>16</sup> この一連の作品は、一枚の絵の中に同じ登場人物が描かれることがある。Vatsyayan氏は、この表現方法は時間の経過を表しているとし、これを詩の物語的叙述表現と述べている [Vatsyayan 1987: 2]。また、氏はこの表現方法を用いることで、二人の登場人物（クリシュナとラーダー）の異なる情緒を表現しているとも述べる [Vatsyayan 1987: 2]。

<sup>17</sup> 〈感情を喚起する条件〉とは、諸々の感情を引き起こす条件のことである。例えば、ある男が恋情 (rati) を抱く場合に必要なる諸条件、即ち、美しい女性、庭園、月の出、春の季節、花などである [上村 1990: 5]。つまり、舞台で言うと、役者が演じようとしている役の感情を観客に示すための条件（道具や演出など）である。

<sup>18</sup> 〈感情表現〉とは、ある人物が感情を抱いたときに身体に現れる特徴のことである。例えば、恋情を抱けば、ほほえみ、やさしく話し、眉をひそめ、ながしめで見たりする。これらの表現を見た観客は、その人物の感情を理解することができる [上村 1990: 5]。

<sup>19</sup> 〈従属的感情〉とは、恒常的な感情ではなく、浮動的で束の間に抱く感情のことで、上村氏は次のように説明する。「男が女を見て恋情 (rati: sthāyi-bhāva) を感じる。その時、喜び (harṣa)、期待 (autsukya) など一連の感情が付随して生じ、彼の恋情を高めるであろう。…役者は演技により（詩作品の場合なら、詩人が描写により）これらの感情を表現し、観客（聴衆）はそれにより作中人物がそれらの感情を抱いているということを理解する。その結果、彼自身のsthāyi-bhāvaは高められ、彼はrasaを味わうのである」 [上村 1990: 11]。

<sup>20</sup> [本田 2004: 32]

<sup>21</sup> 恋のラサには、喜びの恋情 (saṁbhoga) と別離の恋情 (vipralambha) という二種類の恒常的感

情があると言われる [上村 1990: 271-271]。

<sup>22</sup> NSには8種のrasaが挙げられているが、ある時期から第9のrasaである寂靜 (śānta) を認める人々がテキストを改竄して、NS第6章にŚānta-rasa章を挿入したとされる [上村1990: iv]。

<sup>23</sup> [Nardi 2006: 146-147]

<sup>24</sup> [Nardi 2006: 147]

<sup>25</sup> [Andhare 1987: 40]

<sup>26</sup> [Andhare 1987: 40]

<sup>27</sup> nityotsaṅgaは、adryutsaṅgaあるいはadyotsaṅgaと書かれている写本もある。クンバの註ではnityotsaṅgaとなっているが、シャンカラ・Mの註ではadryutsaṅgaとなっている。また、ウダイプル博物館所蔵の細密画はadyotsaṅgaと記されている。

<sup>28</sup> Kumbhāは、bhujāṅgakavalaを蛇のうねうねとした動き (bhujāṅgaka-vala) と蛇が口いっぱいを含むこと、すなわち噛みつくこと (bhujāṅga-kavala) の二通りに解釈している。Śaṅkara Miśraはbhujāṅga-kavalaと取り口いっぱいを含むこと、あるいは絡みつくこと (āśleṣa) として解釈している。ここではbhujāṅga-kavalaを採用し、蛇が噛みつくこととして訳した。

<sup>29</sup> マラヤ山から吹く風のこと。小倉氏は「マラヤ山は、インドのデカン高原の西を区切る西ガーツ山脈のこと。白檀の産地で、南西モンスーンによって、ここから東北のヒマラーヤ山脈にむかって吹く風は、春を告げ、白檀の香りを運んでくる」と述べている [小倉 2000: 88]。

<sup>30</sup> カイラーサ山を示している。

<sup>31</sup> カッコウ (コーキラ鳥) は、マンゴーの木を好み、春に強い声でさえずり、その声は愛欲をかきたてるものとされる [小倉 2000: 88]

<sup>32</sup> [Miller 1984: 9]

<sup>33</sup> KumbhāはMahārāṇā Kumbhā (在位1433-1468) のことで、メーワール王国の統治者である [Sharma 1963: 1-2]。

<sup>34</sup> utsaṅgaの意味は、サンスクリット語辞書Apteによるとlap, embrace, interior, surface, slope, the haunch or part above the hip, the upper part, edge of a hill, peak,など多岐にわたる。Miller氏は*In the hot bellies of ground snake* [Miller 1984: 77] と訳し、Siegel氏と小倉氏は*hollows* (うろ) の意味で取っている。また、Śaṅkara Miśraの註釈では、utsaṅgaをkroḍaに置き換えていることから、ここでは「うろ」の意味で訳した。

<sup>35</sup> 女性 (ラーダー) の蛇に対する恐怖心のことを示している。

<sup>36</sup> シュリンガーラのラサには、喜びの恋情 (rati) と別離の恋情 (vipralambha) の二種類の恒常的感情があるとされる [上村 1990: 371-372]。

<sup>37</sup> Śaṅkara Miśra (15世紀後半) は、ニヤーヤ・ヴァイシェーシカ学派の学者とされる [Gonda 1977: 73-74]。

<sup>38</sup> 註28に記述したように、別の写本ではadryutsaṅgaあるいはadyotsaṅgaと書かれているため、

adyotsargaではなくadyotsaṅgaとも考えられる。

<sup>39</sup> Vatsyayan氏は写本上部のラージャスターニー語を翻訳していない。本稿では以下に試訳を示す。  
 gītagovimda ro patra| 48 adyotsaṅga| rādhā jī prateṁ saṣī kahe he| yo malayācala ro vāyu| himācala  
 prateṁ jāe he| jyo kisā vāste| malayacaṁdana re viṣe re tāje sarpa| tiṇe kavala na karenem| vamanakīdhā|  
 mahāparitāpa pāṁmpā thakā| himācala re viṣe| snāmnarī ichākare nem jām em he| vale sṛṁdarā  
 aṁbāmrā mora deṣene| kokilā bolem hem| jyo ḍḥsaha lāge he|  
 『ギータ・ゴーヴィンダ』の貝葉48。「adyotsaṅga」。ラーダーさんにサキーが語りかける。マラ  
 ヤ山の風がヒマーラヤ山に向かって吹く。それは何のために。マラヤ山の白檀に蛇がいる。そ  
 れ（蛇）は〔人々を〕餌食にして吐き出した。〔そして人々は〕強い苦しみの熱に疲労する。〔そ  
 れゆえ〕ヒマーラヤ山で沐浴をしたいと願った。さらに、美しいマンゴーの花の房を見て、耐  
 え難い愛情がゆえにコーキラ鳥が鳴いている。

<sup>40</sup> [Vatsyayan 1987: 2]

<sup>41</sup> 画面の拡大画像は、本稿の巻末資料を参照。

<sup>42</sup> [上村 1990: 371-372]

<sup>43</sup> [Goswamy 1986: 31]

<sup>44</sup> [上村 1990: 372]

<sup>45</sup> [上村 1990: 372]

<sup>46</sup> ここでは死別のことを示している。

<sup>47</sup> [Goswamy 1986: 123]

## 【主要参考文献】

- Andhare, Shridhar, 1987. *Chronology of Mewar Paintings*. Delhi: Agam Kala Prakashan.
- Bhatnagar, Nidhi, 2000. *Changing Phases of Mewar Painting*. Jaipur: Panchsheel Prakashan.
- Dādhimatha, Sivadatta, 1995. *The Brajaīvan Prāchyabhārati Granthamālā I Nāmaliṅgānuśāsana alias Amarakoṣa of Amarasimha with Commentary Vyākhyāsudhā or Rāmāśramī of Bhānuji Dīksita*. Delhi: Chaukhamba Sanskrit Pratishthan (reprint).
- Gonda, Jan, 1977, *A History of Indian Literature Vol. VI, 2: Nyāya-Vaiśeṣika*, Germany: Otto Harrassowitz.
- Goswamy, Brijinder Nath, 1986. *Essence of Indian Art*. San Francisco: Asian Art Museum.
- Kulkarni, V. M. 1965. *Jayadeva's Gītagovinda with king Mānāṅka's Commentary*. Ahmedabad: Lalbhai Dalpatbhai Bharatiya Sanskriti Vidyamandira.
- Mani, Vettam, 1989. *Purāṇic encyclopaedia: a comprehensive work with special reference to the epic and Purāṇic literature*. Delhi: Motilal Banarsidass (reprint).
- Miller, Barbara Stoler, 1984. *Gītagovinda of Jayadeva: Love Song of the Dark Lord*. Delhi: Motilal Banarsidass.

- Mukherji, Parul Dave. 2001. *The Citrasūtra of the Viṣṇudharmottara Purāṇa*. New Delhi: Indira Ghandi National Centre for the Arts.
- Nardi, Isabella. 2006. *The Theory of Citrasūtras in Indian Painting: A critical re-evaluatuin of their uses and interpretations*. New York: Routledge (reprint).
- Siegel, Lee. 1990. *Sacred and profane dimensions of love in Indian traditions, as exemplified in the Gītāgovinda of Jayadeva*. Delhi: Oxford University Press (reprint).
- Sharma, Sudarshan Kumar. 2012. *Samarāṅgaṇa Sūtradhāra of Bhojadeva (paramāra ruler of dhārā) ; an ancient treatise on architecture (an introduction, Sanskrit text, English translation and notes) Vol. 1 Chapters: 1-50*. Delhi: Parimal Publications (reprint).
- Telang, Manghesh Rāmakrishna and Wāsudev Laxman Śāstri Panśīkar. 1923. *The Gīta-Govina of Jayadeva with the commentaries Rasika-priyā of King Kumbha and Rasamañjarī of Mahāmahopādhyāya Shānkara Mishra*. Bombay: Nirṇaya Sāgar Press. Sixth Edition.
- Topsfield, Andrew. 1981. "Sāhibdīn's Gīta-Govinda Illustrations." *Chhavi-2: Rai Krishnadasa Felicitation Volume*. Banaras: Bharat Kala Bhavan.
- Vatsyayan, Kapila. 1987. *Mewari Gita-Govinda*. New Delhi: National Museum.
- 上村勝彦、1990、『インド古典演劇論における美的経験—Abhinavaguptaのrasa論—』東京大学出版会。
- 小倉泰ほか著、2000、『ヒンドゥー教の聖典二編—ギータ・ゴーヴィンダ、デーヴィー・マーハートミヤー』（東洋文庫677）平凡社。
- 清水乞、1992、「日本仏教美術の源をたどる（2） インドの造形と美的体験」『日本の美術311号』至文堂、86-94頁。
- 、2001、「Kumbhakarana作：Rasikapriyaに見られる歌謡—Daśavatārakīrtidhavalā-prabandhaについて—」『東洋学論叢26』東洋大学、185-167頁。
- 田中於菟彌、1974、『酔花集—インド学論文・訳詩集—』春秋社。
- デヘーリア、ヴィディヤ著、宮治昭、平岡三保子訳、2002、『岩波世界の美術 インド美術』岩波書店。
- 本田義央、2004、「インド古典修辞学における修辞と感情」『比較論理学研究2』広島大学、31-38頁。
- 山下博司、岡光信子著、2016、『新版インドを知る辞典』東京堂出版。



資料



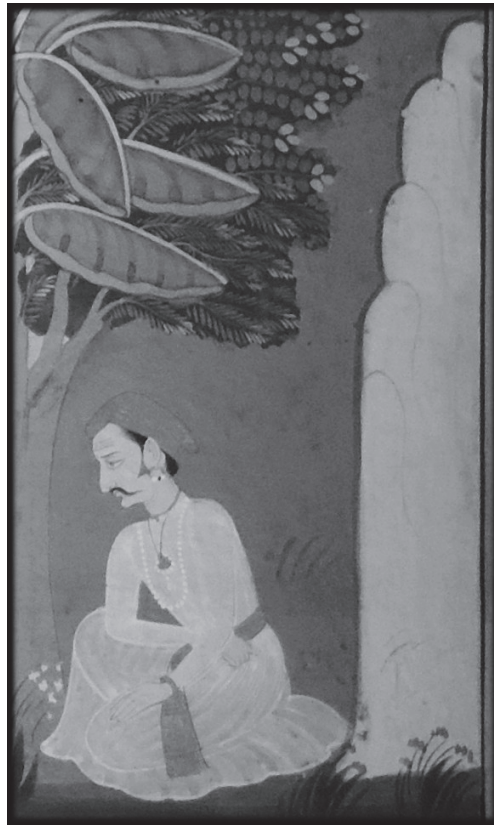
①マラヤ山と白檀の木に絡みつく蛇



②ラーダーとラーダーに話しかけるサキー



③クリシュナとゴーピーたち



④うつむいて座る男性



カーマ神、及びマンゴーの花の蕾を見る三羽のカッコウ

# The expression of *Rasa* in Indian miniature paintings: Focusing on the miniature paintings of *Gītagovinda* in the collection at the Udaipur Government Museum

MISAWA, Hiroe

## Keywords

India, Hindu arts, Miniature painting, *Gītagovinda*, Theory of *rasa*.

## Summary

The theory of *rasa*, which generally means conceptualization in Indian arts about the aesthetic flavor of a visual, literary, or musical work, is prevalent in Hindu art. Hindu art, and in particular the miniature paintings, especially emphasize the theory of *rasa*. These paintings, produced more frequently after the medieval period, were created as richly colored lyrical expressions of the Hindu religion to enhance the viewer's appreciation of *rasa* through the painter's designs. Despite its importance, there has been little research regarding the depiction of *rasa* in the paintings.

In this paper, I will consider the miniature painting of *Gītagovinda* in the Udaipur Government Museum collection. I will translate the text of *Gītagovinda* 1.48, and also the commentaries of Śaṅkara Miśra and Kumbhā. I will then clarify depictions of *rasa* in the painting, by comparing them with the actual painting of the folio 48.